Aplauze

IX 2024



Editor șef	Ion M. Tomuș
Editori	Ionica Alexiu, Atena Bercuci, Andreea Brumă, Bogdan Contea, Cristina Drăgan, Laura Frîncu, Alexander Hartmann, Ioana Ioniță, Andreea Istrate, Giulia Ivănuș, Alexandra Mileșan, Amalia Nanu, Denisa Neațu, Diana Nechit, Loreta Popa, Denis Prodea, Beatrice Roman, Andreea Rotaru, Alba Stanciu, Anca Șugar
Coordonator foto	Sebastian Marcovici
Fotografi seniori	Dragoș Dumitru, Nicolae Gligor - Grimm, Robert Barlea, Ovidiu Matiu
Fotografi juniori	Diana Racz, Alexandra Micu, Mihail Nistor
Foto cover	Ovidiu Matiu
Art director	Andrei Neagu

ISSN: 2248-1776
ISSN-L: 2248-1176

sibfest.ro









Facultatea de Litere și Arte
Artă teatrală



21 -30 iunie 2024

Cuprins

Octavian Saiu în dialog cu John Malkovich și Ingeborga Dapkūnaitė	Loreta Popa	4
Jocul de la zero	Iulia Kyçyku	6
Homo ludens și condiția jocului	Claudian Șiman	7
Compromisul umanității în numele progresului științific	Denisa Neațu	8
O călătorie în interior. Woyzeck-ul din noi toți	Sorin-Dan Boldea	9
Poveste de iubire pe ritmuri pop	Diana Nechit	10
Teatrul ca autoreprezentare	Bogdan Contea	11
Istoria trebuie repovestită pentru a nu fi uitată	Ionica Pașcanu	14
(Pre)judecăți larg deschise	Anca Șugar	15
Fado se ascultă cu ochii închiși	Ioana Ioniță	16
În dialog, despre dialog: două decenii de singurătăți însoțite	Ionica Pașcanu	17
Când muzica vindecă	Alexander Hartmann	18
Scene zgomotoase din viața la țară	Laura Frîncu	19
Aleea Celebrităților		20

Octavian Saiu în dialog cu John Malkovich și Ingeborga Dapkūnaitė

Loreta Popa



Dragoş Dumitru

Sala Oglinzilor a Forumului Democrat al Germanilor din Sibiu a devenit neîncăpătoare datorită celor care au venit să asiste la dialogul dintre Octavian Saiu cu John Malkovich și Ingeborga Dapkūnaitė, în ziua de 27 iunie. Au fost atinse câteva subiecte interesante începând cu spectacolul în care cei doi dau măsura talentului lor, În singurătatea câmpurilor de bumbac", de Bernard-Marie Koltès, în regia lui Timofey Kulyabin, continuând cu o definiție inedită a teatrului, câteva detalii despre cum a început prietenia de peste 30 de ani dintre John Malkovich și Ingeborga Dapkūnaitė, toate binecuvântate de discursul de deschidere al directorului FITS, Constantin Chiriac.

Octavian Saiu: Prietenia voastră este, într-un fel, un motiv de inspirație pentru noi toți. A început în 1992 și continuă de atunci în diferite forme și contexte variate. Aș vrea să începem cu asta. S-o întreb pe Ingeborga Dapkūnaitė despre prietenie, despre importanța ei... Vreau s-o invit să reviziteze momentul în care s-a întâlnit față în față cu un uriaș care de atunci a îmbrățișat-o și a protejat-o în felul lui unic. Cum a început totul?

Ingeborga Dapkūnaitė: Mulțumesc pentru primirea călduroasă, este minunat să fim aici! Ca să răspund întrebării tale despre prietenie, cred că e unul din acele lucruri pe care nu le observi. Eu stau și mă întreb cum au trecut acești 30 de ani. Am realizat dintr-odată cât de mulți au trecut. Îmi amintesc foarte bine cum a fost. Era 4 decembrie 1991, eram la Londra, venisem pentru o audiție. Nu prea înțelegeam eu ce înseamnă atunci, pentru că lucrasem în teatru, în Vilnius, în Lituania, cu un regizor care are o stea aici pe Aleea Celebrităților, numele lui este Eimuntas Nekrošius. Am fost la această audiție la Londra cu un actor al cărui nume la acea vreme nu-mi spunea nimic, pentru că am crescut în Uniunea Sovietică și Lituania abia își câștigase independența. Am făcut rost de o casetă video de pe piața neagră și am văzut un film numit „Legături primejdioase". Mi-am spus: „Da, actorul e foarte bun". A fost o călătorie destul de complicată până la Londra. Am ajuns și am citit. E imposibil să citești rău alături de John, nu că aș fi înțeles foarte bine ce citeam. Mi-a spus la plecare: „Grozav!" Am ieșit în stradă. Îmi amintesc că era Neal Street, în Covent Garden. Mă gândeam la faptul că, mie, „Grozav!" nu-mi inspira nimic bun. Era un magazin cu materiale de artă în apropiere și l-am întrebat pe vânzător: „Nu vă supărați, îmi puteți spune dacă «grozav» este de bine sau de rău?" Mi-a spus că e de bine. Așa ne-am cunoscut, asta a fost. Cred încă faptul că este imposibil să citești rău dacă John citește cu tine și am fost atât de norocoasă ca să fac lucrul aceste de nenumărate ori în viața mea.

Octavian Saiu: Suntem cu toții norocoși că am putut fi martori la ceva atât de extraordinar precum această producție despre care vom vorbi puțin mai târziu. Înainte de asta, trebuie să-l întreb pe John Malkovich despre rolul prieteniei în cariera lui extraordinară, dacă păstrează conexiunile profesionale cu toți cei cu care a colaborat, dacă ne poate vorbi despre rolul prieteniei adevărate. Este important să știi, pe platoul de filmare, pe scândura teatrului, dacă persoana cu care stai în cabină este într-adevăr un prieten. De fiecare dată când cineva vorbește despre tine nu ai cum să nu vezi cum i se luminează chipul. Eu zic că acesta este semnul prieteniei.

John Malkovich: Am lucrat, imediat după facultate, în cadrul Steppenwolf Theatre Company din Chicago. Am lucrat, îndeaproape, ani la rând. Erau oameni pe care îi vedeam zilnic, a căror muncă îmi plăcea, pe care o admiram și adoram s-o privesc. Când am început să lucrez în altă parte, am descoperit alți oameni, care gândeau la fel ca mine, erau din toată lumea, aveam lucruri în comun, dintre ei făcea și Ingeborga parte. Interesant e că, acum câțiva ani, am ajutat un prieten cu o piesă pe care o pregătea pentru Festivalul de la Edinburgh și am intrat într-un restaurant din care tocmai ieșea fostul soț al Ingeborgăi, Simon Stokes, un bun regizor englez. Auzise că lucrez din nou cu ea și m-a întrebat cum merge. Am răspuns că destul de dificil și că sunt șanse mari să fie un eșec. Tocmai de asta mi se pare important să spun de ce, tocmai pentru că știu că va fi un drum anevoios, îmi place să știu că Ingeborga va merge alături de mine. Poate că șansele să meargă bine nu sunt fantastice, dar știu că, în fiecare, dar și în toate felurile posibile, se va strădui să le îmbunătățească. Avem, iată, o prietenie frumoasă și o colaborare profesională de 30 de ani. Am regizat cu ea de câteva ori, am jucat împreună pe scenă și în filme, în tot felul de lucruri. O prietenie durabilă și valoroasă cu un coleg este o binecuvântare, pentru că, de multe ori în carieră, lucrăm doar o dată cu unii actori. Poate de două ori... Asta e tot. Trebuie să cauți tu acele posibilități. Trebuie ca tu să cauți activ metode de colaborare. Pentru mine a fost o încântare, un fel nemaipomenit de a rezista în viața creativă și nu e ceva obișnuit, pentru că trecem pe lângă oameni, nu ne intersectăm cu ei mai mult de o singură dată, mă tem.

Octavian Saiu: Vreau să vă întreb, pe fiecare dintre voi, despre diferența dintre film și teatru, dintre a juca în aceste domenii. Ești unul dintre puținii actori care nu a abandonat niciodată aceste tărâmuri ale teatrului și filmului. De când ai început cu Steppenwolf Theatre Company în Chicago, ai fost constant conectat cu teatrul. Este, oare, ușor să forjezi și să întreții prietenii mai mult în teatru decât în film și dacă da, pentru care motiv?

Ingeborga Dapkūnaitė: Mie îmi plac și teatrul, și filmul. În film îmi place mai mult sau mai puțin totul. Haosul, platoul de filmare, așteptarea. Graba de a face ceva. Acolo ori aștepți, ori te grăbești să nu întârzii. Îmi place foarte mult, are farmecul lui. Întâlnești oameni noi și e minunat. Teatrul îți dă posibilitatea să cercetezi mai mult, să studiezi, și poate aveți dreptate, relațiile pe care le am, prieteniile, sunt mai apropiate de teatru. Nu prea pot să explic de ce. Poate reușește John.

John Malkovich: Cred că, în parte, se datorează naturii timpului. Orice producție a unui spectacol de teatru necesită cel puțin trei luni, iar acum niciun proiect de film nu mai alocă un asemenea timp. Era ceva obișnuit atunci când am început să lucrez în filme, filmai 12 sau 14 săptămâni și apoi s-a redus timpul la 10, la opt și apoi la șase săptămâni. În timpul pandemiei am făcut 13 filme și țin minte unul în care aveam de filmat 32 de scene în două zile. Totul a fost făcut în zece zile sau ceva de genul, pentru că tehnologia digitală a acaparat totul. Acum nu mai aștepți atât de mult, lucrezi tot timpul. Teatrul este mai mult contemplativ, repeți o lungă perioadă mai tot timpul și reprezentațiile sunt multe. Las la o parte cum e în Europa, dar în sistemul american avem opt spectacole pe săptămână și putem face asta timp de un



an. Timpul petrecut împreună este mai lung, mult mai intens, datorită repetițiilor. În film nu există mai deloc repetiție. Cineva spunea că am făcut peste 130 de filme. Ei bine, în aceste 130 de filme cred că am repetat două scene. Deloc surprinzător, una era într-un film de Woody Allen, celălalt era Mary Reilly, al cărui final a fost refăcut. În teatru, cumva, retrăiești, revizitezi acea intensitate aproape în fiecare seară. În cinema, fie că ai una, două, zece scene, faci asta într-o singură zi. O după-amiază, o dublă. Apoi se termină. Nu mai retrăiești, nu mai revizitezi, nu mai reinvestighezi niciodată.

Octavian Saiu: Cum e când participați la premiera unui film (știu sigur că lui John Malkovich nu-i face o plăcere deosebită să se revadă pe marele ecran) sau premiera unui spectacol de teatru, privind publicul pentru prima dată, pentru că e mereu altă experiență? Poate asta ne va ajuta să descoperim o definiție a actoriei pe care John este, poate, cel mai potrivit să ne-o ofere. Ingeborga, poate ne spui tu despre acel moment al întâlnirii cu publicul, care este atât de esențial când se întâmplă.

Ingeborga Dapkūnaitė: Cred că asta este diferența dintre film și teatru. Nu sunt deloc interesată să particip la premiera vreunui film al meu, pentru că am făcut acea muncă acum un an. Da, respect publicul care merge să vadă filmul, dar cred că voi afla dacă le-a plăcut sau nu de la prietenii mei sau de la cineva care-mi va spune dacă a fost bine primit sau nu. Dar a fost, a rămas în urmă, nu mă mai interesează. În teatru este instant, este spontan și ești acolo. Este mai mult aici și acum, este o mare diferență. Fiecare public este nou, este diferit la teatru. Rezistă acolo, alături de tine. A petrecut acea oră cu tine. Este o metodă extraordinară de a împărtăși cu lumea din punctul meu de vedere, de a comunica.

John Malkovich: Cred că a juca în film și a juca în teatru seamănă cumva cu relația dintre doi veri îndepărtați. Nici măcar nu sunt veri, ci doar îndepărtați. Actoria în film este doar pentru câteva secunde bune, iar acum, de multe, chiar ori mai puțin de câteva secunde. Poate trei secunde... Regizorul taie la montaj și rămâi cu gura căscată. Așa că, în film, totul este extrem de manipulat, este imposibil ca un actor să aibă vreun control. Regizorul care nu este așa, care spune „fă scena pe care o vrei” și care te cheamă să vezi ce s-a filmat și te întreabă ce vrei sau nu, nu are legătură cu nimic din ceea ce se face la un film. Nu așa se lucrează, nu așa e setat. Teatrul este ceva viu. Este efemer. Inge menționa importanța publicului, am ajuns să cred despre a face teatru că este asemănător cu a face surf. De ce? Pentru că la astăzi, la ora 19.00, mâine la 20.00, poimâine la ora 16.00 vâslim pe micile noastre plăci de surf, întoarcem spatele către soare și așteptăm un val. Ce este valul? Suntem oare noi valul? Nu. Valul este coliziunea dintre public și materialul livrat. Asta creează valul. Noi doar călărim valul. Dacă materialul este bun și există un public, va fi un val de călărit, întotdeauna. Poate că valul nu va dura mult timp, poți cădea, poți avea o contuzie, poți să mori, dar va exista un val și asta este ceea ce așteaptă un actor de teatru. În film, valul nu este posibil, nu există curgere, nu este posibil. Nu există un moment. În teatru, fiecare secundă care trece se acumulează în spate, iar aceea creează curgerea, mișcarea. În film, oprești scena, care nu durează decât 9 minute, cel mult. Mai nimeni nu folosește o scenă atât de lungă. Manoel de Oliveira, marele regizor portughez, a făcut asta. Foarte puțini folosesc scene lungi. În film reușești fără un moment. Împing lucrurile mai departe, poate părea o critică, dar nu, este o definiție. Filmul este ceea ce dă impresia că este. Ai nevoie de câteva secunde bune și poți face ca acea persoană din cadrul filmat să apară orice și tot din lume, bazându-te pe ceea cu ce ai înconjurat-o. În teatru, totul este ce este; e chiar în fața ta. Este ceea ce privești... Este ceea ce este!... Aceasta este diferența fundamentală dintre teatru și film. Unii le fac pe amândouă bine și ușor, cei mai mulți nu, tocmai pentru că sunt într-atât de diferite. Poți fi muzicianul care cântă la pian, dar nu înseamnă că poți cânta la saxofon și viceversa. Sunt două lucruri total diferite. Unul se sprijină pe moment, impuls, instinct, pregătire, celălalt pe câteva secunde de celuloid, sau câteva secunde de material digital.

Octavian Saiu: Ca orice om obsedat de teatru, colecționez definiții, de la cele mai complicate, complexe, până la cele simple despre ce este sau ce ar putea fi teatrul. Poate cea mai simplă dintre ele, care este recunoscută aproape imediat, este cea a lui Grotowski: „Teatrul este întâlnirea dintre cineva care joacă și cineva care privește”. Cred că toate aceste definiții au ceva în comun, încearcă să captureze acel moment, aici și acum. Ideea că teatrul este un val este una de-a dreptul remarcabilă, pentru că are toate aceste ingrediente armonizate. Dacă ar trebui să scriu o monografie despre John Malkovich și cariera lui teatrală, aș numi-o John Malkovich - Teatrul ca un val. Nu e frumos?! De ce aveți amândoi nevoie de teatru?

Ingeborga Dapkūnaitė: De ce am nevoie de teatru? Cred că este nevoia mea de a comunica cu lumea. Aș putea picta, dar este modul cel mai natural și simplu în care pot comunica cu lumea. Da, pot vorbi cu prietenii mei, dar asta e ceea ce-mi place să fac. Dacă teatrul ar putea pune întrebări despre ceea ce ne interesează și pe mine, și pe tine atunci am noroc. Dacă nu, atunci data viitoare, dacă există o dată viitoare. Există această întrebare care se pune, asta spune totul.

John Malkovich: Sunt de acord cu ce a spus Inge. Uneori nu mai există „altă dată”. Cred că acesta este unul dintre cele mai frumoase lucruri despre teatru: ieșim pe scenă în fiecare seară, iar misiunea noastră este una foarte simplă – să apărăm modul în care acest personaj se prezintă lumii, modul în care simte lumea din jur, cum se simte când se trezește dimineața, cum se descurcă cu fiecare situație dată. Noaptea aceea este singura în care personajul trăiește. Mâine este o altă zi și mâine poate să nu mai vină. Ieri a trecut, nu te mai poate ajuta când ești pe scenă. Filmul este întotdeauna acolo. Spectacolul de ieri există doar în mintea a 200, sau 300, sau 1000 de oameni și ai o singură șansă să spui, de exemplu, cum în acest spectacol poți să exprimi sau să definești o dorință care este atât de adâncă, sau ascunsă, sau atât de rușinoasă, că nu poate fi exprimată și cum celălalt personaj spune că e în regulă, te va ajuta dacă-i dai o sugestie despre ce este. Va face ce-i spui. Asta cred că înseamnă timpul pentru noi. Este doar astă seară, asta e tot. Mâine ne vom regrupa și vom spune că există doar noaptea de mâine, dar toții oamenii care vor veni și care vor face efortul de a lua trenul, de a conduce o mașină și de înfrunta traficul, de a merge prin ploaie, de a plăti o dădacă, au șansa să-l vadă o dată. Asta este ceea ce le datorăm.

Jocul de la zero

Jocuri, vorbe, greieri…

Iulia Kyçyku


Andrei Văleanu

Un risc inevitabil al intrării în viața de adult este pierderea legăturii cu universul fantastic al copilăriei și renunțarea, pe nesimțite, la privirea nealterată asupra lucrurilor simple și aparent banale, pe care începi să ai senzația că le cunoști. Spectacolul *Jocuri, vorbe, greieri*, în regia lui Silviu Purcărete, ne oferă tocmai această experiență a reîntoarcerii în poziția de cercetător neprihănit al misterelor lumii, de copil care descoperă și nu are nevoie de explicații logice sau de dovezi științifice, fiindu-i, în schimb, suficient să pătrundă în lumi tainice, să cadă pradă visării cu ochii deschiși și propriei imaginații.

Încă de la primele scene, spectacolul frapează printr-o blândețe ieșită din comun: ne aflăm în fața unui tablou iernatic dominat de un alb liniștitor, în care toate personajele sunt copaci desfrunziți, sperietori improvizate, oameni de zăpadă... ca într-o veche ilustrație de carte pentru copii sau o vedere de Crăciun de la finalul secolului XIX. Decorul, semnat de Dragoș Buhagiar, este format din câte șase scaune așezate pe partea dreaptă și pe cea stângă a scenei, sugerând, poate, că ne-am afla într-o sală de așteptare sau pe o stradă, între două stații de autobuz (o posibilă citire ar fi aceea a vieții ca spațiu de tranzit). Fundalul constă în câteva straturi de pereți de pânză, crem, care uneori se glisează pentru a dezvălui personaje sau alți pereți identici (ceea ce mă duce cu gândul la diferitele straturi de realitate care ni se relevă pe rând, fără să ajungem vreodată la un adevăr ultim). Reflectoarele răspândesc lumină colorată, iar cele câteva obiecte de recuzită (perne, un instrument de suflat, scăunele, măști de hârtie și carton, ce amintesc de mitologia românească...) sunt folosite scurt pentru ilustrarea unor scene. În anumite momente, sunetele (de greieri, alte insecte, valuri etc.) sunt create la vedere, cu ajutorul unor instrumente, a vocii actorilor, sau prin turnarea unei cantități de apă peste altă cantitate de apă. Muzica originală este compusă de Vasile Șirli și ajută la crearea atmosferei blânde, familiare și / sau onirice, dar spectacolul conține și câteva melodii cunoscute, de exemplu, Zorba – care izbucnește pe neașteptate și umple atât publicul, cât și scena (personajele încep să danseze energic) de veselie, chiar după ce auzim, în greacă veche, primul vers al Iliadei: „Cântă, zeiță, mânia ce-aprinse pe-Ahil". Costumația personajelor, atât a Povestitorului (singurul care vorbește, interpretat de Constantin Chiriac), cât și a copiilor care îi ascultă poeziile așa cum ascultă copiii poveștile bunicilor sau iau parte la ilustrarea unor fragmente din ele, rămâne în schema de culori alb-crem-gri. O femeie misterioasă (Cristian Stanca în travesti), îmbrăcată complet în negru, cu ochelari de soare la ochi și însoțită de un bichon cuminte, apare de câteva ori, face un *selfie*, dansează cu Povestitorul... Înfățișarea ei și aparițiile fragmentare și greu de înscris într-o interpretare logică duc cu gândul la personajul Morții, adesea reprezentat printr-o femeie îmbrăcată în negru; Moartea din spectacolul lui Purcărete este elegantă, comică și absentă în mare parte a spectacolului – așa cum lipsește moartea din gândurile noastre, sau din cele ale copiilor pentru lungi perioade de timp, așa cum umorul negru nu lipsește din cultura noastră.

Din punct de vedere dramaturgic, textul, deși compus din versuri semnate de autori din literatura română (Eminescu, Sorescu, Topîrceanu, Voiculescu, Stanca, Philippide, Nina Cassian...), precum și din cea universală (Shakespeare, Verlaine, Hikmet, Esenin, Homer...), și, deși abordează teme diferite în stilistici diferite, reușește foarte bine să creeze senzația de fluiditate, de întreg, de apartenență la aceeași lume. Poeziile ne transpun în universul ludic al copilăriei (poezia lui Topîrceanu despre cățelul Grivei), rural (facem cunoștință cu Miterele, din *Spânzuratul* lui Sorescu, care pornește să se sinucidă cu ramuri de salcie de fiecare dată când se ceartă cu soția), filosofic (meditația asupra trecerii timpului în *Glossă* de Eminescu sau „sufletul în teacă", din sonetul lui Voiculescu), fantastic (uriașul cu ochi albaștri care se îndrăgostește de o femeie mărunțică din poezia poetului turc Nazim Hikmet), transcendental (întâlnirea cu mortul, „cu unul care cam sclipea de departe", tot din lirica lui Sorescu)... Un univers în care credința este simplă și curată, fără îndoieli (ca în *Rugăciune* de Eminescu), în care lucrurile nu se petrec în mod realist și cronologic (trecerea de la iarnă la toamnă), în care copiii caută o descifrare a morții și sunt uneori încercați de un sentiment de fascinație sau chiar mândrie în momentul descoperirii ei (în poezia lui Aron Cotruș, bunica lui Andrei „S-a culcat în ladă / Cu făclii în jurul ei. / Din oraș sosesc femei / Și bătrâni s-o vadă!", iar în versurile lui Marin Sorescu, copiilor le-ar fi plăcut să vadă un om spânzurat, de care să se sperie; ei ajung chiar să creadă că sinuciderea e ceva dezirabil din viața de adult).

Acest univers magic *există în lumea contemporană*. La prima vedere, folosirea smartphone-urilor, element de contrast producând o întoarcere brutală, nedorită la realitatea imediată, mi-a produs o senzație o cezură, care se dovedește a fi necesară pentru trăirea acestei stări magice aflate *în cadrul lumii noastre* – în cardul ei sau care o înghite prin imaginație și libertate. Spectacolul, pe care regizorul îl descrie într-un interviu drept „senin și neangajat", reușește, prin blândețe și fragilitate, să pună accentul pe un mod în care uităm să (ne) trăim realitatea, pentru că suntem puternic digitalizați, veșnic lipsiți de timp, sufocați de răspunsuri, sfaturi și scuze.

Jocuri, vorbe, greieri transmite o stare de revelație, de mirare în fața naturii, a iubirii, a timpului, a existenței în trup, a roadelor pământului; o fascinație față de lume și de ceea ce ar putea fi după ea. Este un spectacol care ne reamintește bucuria lucrurilor simple (cum ar fi pepenele roșu), cât și posibilitatea (și frumusețea) de a ne da câțiva pași înapoi (sau înainte, înăuntrul lucrurilor), de a ne detașa de lumea concretă, plină de reguli fixe dar confuze și de a privi de la zero.

Homo ludens și condiția jocului

Jocuri, vorbe, greieri…


Andrei Văleanu

Spectacolul *Jocuri, vorbe, greieri...* în regia lui Silviu Purcărete invită spectatorii la suspendarea oricăror aspecte conștiente ale existenței și te poartă într-un spațiu atemporal, cu înțelesuri enigmatice și descoperirea unei bucurii fragile a propriului sine. O plonjare într-un univers paralel cu realitatea și care, totuși, se întâlnește cu ea pentru că poezia e ruptă din sufletul nostru.

În aceste timpuri care abundă în informații, în crize, în tirade de cuvinte, de cele mai multe golite de orice sens și înțeles, spectacolul Jocuri, vorbe, greieri... devine mai mult decât o necesitate. Între cotidian și anxietate, între goliciune și un prea plin, întregul spectacol se metamorfozează spre o lume a frumosului și a miraculosului, atât de necesare azi. Toate acestea îmbracă aura unei imagini de vis, unde simbolurile se transformă într-un carusel de sentimente, vocile poartă caracterul unui *illo tempore*, iar timpul se dilată în profunzime.

Homo ludens este cel ce ni se revelează prin acest spectacol, întâlnirea cu el fiind esențială, deoarece nouă, celor de azi, „ne lipsesc jucăriile", ne lipsește optimismul și disponibilitatea condiției de a descoperi. Sub toate aspectele, jocul și joaca sunt cele care ne-au făcut oameni, care ne-au permis să înțelegem dincolo de concret și ne-a hărăzit credința. Aceasta este cheia întregului spectacol: jocul, mirarea și bucuria. Prin această triadă găsim iubirea în toate ipostazele sale, înțelegem prețul siguranței, al umorului, bucuria vieții.

Toate aceste idei nu ar ajunge prea departe, dacă amfitrionul spectacolului nu ar fi Constantin Chiriac, atât de renumit pentru modalitatea lui de a rosti poezia. În interpretarea lui nu avem de-a face doar cu poezia sau cu inflexiunile unui poet, ci pur și simplu cu emoția și puterea ei. Fie fabulă, fie poezie de forță sau filosofică, Constantin Chiriac reușește să spargă granițele și, din panteonul de poeți aleși, îi aduce la unison, eliminând discrepanțele, păstrându-le spiritul. Înțelegi în acest spectacol nu doar lucruri simple, ci mai ales ceea ce înseamnă penetranța unui gând al actorului, observi importanța mijloacelor pe care acesta știe să le folosească într-un stil inconfundabil și plin de sens.

Rugăciunea lui Mihai Eminescu se transformă într-o veritabilă interpretare: un dialog autentic care ilustrează puterea unei rugi. În alte momente, actorul construiește o întreagă poveste pe care vrei să o asculți neîncetat. Deține această putere de a crea spații din cuvinte... Dragoș Buhagiar, scenograful spectacolului, a ales să completeze *puzzle*-ul prin elemente de decor. Fragilitatea este dată de conturul muzicii semnate de Vasile Șirli, iar mișcarea corpurilor de coregrafia Adrianei Bârză-Cârstea.

Întâlnim ludicul la fiecare vers atât prin jocul ghidului nostru, cât și în crearea imaginilor. Lucrurile se întâlnesc perfect în poezia *Versuri în limba spargă* de Nina Cassian, unde ai vrea să iei parte la joc, să fii parte din acțiune. Noțiunea de „frumos" devine atât de pregnantă în celebrele versuri ale lui Radu Stanca („sunt cel mai frumos din orașul acesta"), care construiesc o imagine paradoxală prin introducerea în imaginarul spectatorilor a unei prezențe pe care numai prin „frumos" nu o putem descrie – însă aici e miracolul, căci ce înseamnă „frumos"? Spectacolul se încheie într-o notă a dorinței de mai mult, cu un îndemn la a mai zăbovi, căci împreună „ne-omorâm tristețea și setea fără alinare", cum altfel decât în acordurile celebrului Zorba Grecul. Așadar, te lași purtat într-o poveste enigmatică, onirică, iar la final înțelegi că asiști la un vis atât de necesar, încât întregul spectacol îți pătrunde-n suflet.



Compromisul umanității în numele progresului științific

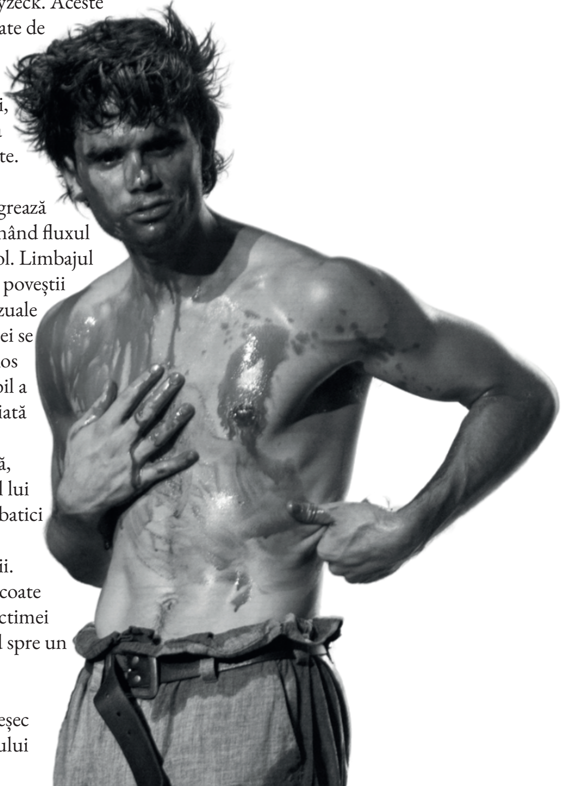
Woyzeck

Denisa Neațu

Romantismul este o sursă de inspirație pentru literatura dark și gotică, abordând teme precum visul, iubirea, nebunia, misterul și întunericul. În contextul ideilor majore promovate de romantismul german se regăsește o critică la adresa dramei (și clasei) burgheze, percepută drept o formă ridicolă de exprimare a spiritului filistin, aliniată convingerilor politice ale lui Büchner.
Regizorul Hunor Horváth explorează în mod detaliat mecanismele psihicului uman, ilustrând interacțiunea complexă dintre victime și agresori prin prisma limbajului și raționalității. Woyzeck este o victimă a condiției sale sociale, hărțuită de viziuni apocaliptice și psihotice. Sensibilitatea sa față de voci și viziuni sugerează o adâncire în zona spiritualității, alterată de paranoia indusă de tratamentul cu mazăre al Doctorului.

Spectacolul explorează contrastul dintre funcțiile naturale ale corpului și controlul rigid rațional și moral. Animalele, reprezentate ca fiind libere și ascultând docile de stăpânii lor, contrastează cu oamenii, preocupați excesiv de aspecte superficiale. Scena târgului, în care animalele sunt manipulate pentru amuzamentul spectatorilor de către un dresor-director de circ, subliniază metamorfoza calului într-un „om" și inversarea procesului de domesticire. Ființa, așa cum a lăsat-o Dumnezeu, este o materie fără suflet care poate fi modelată după dorință, indiferent de natura sa individuală. Reprimarea și lipsa de auto-exprimare l-au dus pe Woyzeck la o degradare psihică.

În interpretarea scenică coordonată de Hunor Horváth, studenții Departamentului de Artă Teatrală de la universitatea sibiană creează momente coregrafice hipnotice și simbolice, reflectând haosul din mintea lui Woyzeck. Aceste secvențe frenetice sunt contrabalansate de intermezzo-uri muzicale feerice și romantice, oferind o pauză iluzorie în atmosfera opresivă a spectacolului, doar pentru a fi distrusă de realitatea brutală a obsesiilor și actelor disperate.



Regia fin ajustată a lui Horváth integrează ritmul muzicii și al luminii, determinând fluxul și refluxul întâmplărilor din spectacol. Limbajul actorilor este strâns legat de evoluția poveștii și este amplificat de interacțiunile vizuale și sonore din scenă. În centrul atenției se află Woyzeck, interpretat de Gyan Ros Zimmermann, un personaj vulnerabil a cărui nebunie este exploatată și studiată de Doctor. Este o prezență lipsită de putere fizică, un om care inspiră milă, cu o stare precară. Comportamentul lui maniac se intensifică, ochii devin sălbatici și goi, dar nebunia lui rămâne pe un plan al vulnerabilității și al slăbiciunii. Theodora Sandu în rolul lui Marie scoate în evidență fragilitatea și inocența victimei unei gelozii nejustificate, conducând spre un destin tragic.

Spectacolul poartă melancolia unui eșec al umanității. Devalorizările individului sprijină sistemul de putere al unei societăți ierarhice, rigide. Întrebările existențiale despre granița dintre om și animal sunt adresate și negate într-un mod surprinzător și înfricoșător.



Nicolae Gligor

O călătorie în interior. Woyzeck-ul din noi toți

Woyzeck

Spectacolul *Woyzeck*, de Georg Büchner, în regia lui Hunor Horváth, este un spectacol extrem de sensibil și plin de nuanțe și profunzimi. Știm deja că textul în sine prezintă teme și probleme umane profunde, de la gelozie, la sărăcie, la moralitate și până la fragilitatea umană care este prezentată ca un motiv ascuns sub masca dezumanizării. Drama existențială a personajului principal din această piesă se învârte în jurul mediului social înconjurător, care îl dezumanizează treptat. „Vreau ceva dar primesc mereu altceva, de ce nu pot să schimb nimic în jurul meu? De ce sărăcia mă face să îmi pierd respectul față de sine? De ce moralitatea nu este o constantă în jurul meu și în jurul oamenilor din viața mea?"... Acestea sunt câteva dintre întrebările constante care îți vin în cap atunci când ajungi să empatizezi cu acest personaj.

Woyzeck, în zilele noastre, poate fi interpretat ca un personaj colectiv, noi toți putem să fim Woyzeck, iar Woyzeck poate fi oricare dintre noi. El poate fi corporatistul neînțeles și nefericit, poate fi tânărul care abia s-a despărțit și care nu înțelege singurătatea și nu poate tolera lipsa iubirii. Într-o lume în care moralitatea este discutabilă, iar calitatea umană se pierde ca printre degete, noi toți căutăm iubire și căutăm să fim înțeleși și auziți. Ne dorim atât de mult să aparținem cuiva și să nu ne simțim singuri într-o lume haotică și neînțeleasă, încât ajungem să sacrificăm pentru iubire extrem de multe lucruri. Ne sacrificăm valorile proprii nu doar pentru iubire, ci și pentru un simț de apartenență la societate, la o societate capitalistă în care poate ești doar un număr pe o foaie, doar un simplu angajat, dar, cu toate acestea, vrei să fii apreciat și înțeles la adevărata ta valoare. Când nimic din jurul nostru nu mai are logică, căutăm sensul acests în relația directă cu persoana iubită. Dar ce te faci dacă ești singur, chiar și dacă ești împreună cu cineva? Exact ca și Woyzeck, căutăm să înțelegem și să ne înțelegem prin oglindirea în lume și în celălalt. Din aceeași nevoie pe care o are și personajul nostru, și noi, oamenii de rând, căutăm cu disperare această conexiune, căutăm acest sens, vrem să înțelegem viața prin iubire și corectitudine morală. Desigur, trăim într-o societate a informației rapide, a iubirii de sezon, a iubirilor găsite pe Tinder și aruncate-n *spam*, dar, cu toate acestea, indiferent de timpuri și de evoluția socială, problemele și căutările noastre reale au rămas la bază aceleași. Câți dintre noi am fi în stare să comite o crimă din gelozie? Nu mulți, dar, cu siguranță, din când în când, vedem asta la știri, sau pe interne; se întâmplă acum, în zilele noastre, din aceleași motive ca acum două sute de ani. Așa încât, cred că fiecare dintre noi putem să empatizăm sau să ne regăsim în acest personaj, chiar și astăzi.

Actorul Gyan Ros Zimmermann, care îl joacă pe Woyzeck în spectacolul de la Sibiu, are această fragilitate și deschidere atât de necesară pentru acest rol, care îi facilitează apropierea față de public într-un mod aparte. Un contrast extrem de important pentru acest rol este cel dintre forță și sensibilitate, gelozie și tandrețe, nevroză și calm. Iar toate acestea sunt jucate și asumate într-un mod impecabil de către actor. Meșteșugul său actoricesc și abordarea acestui personaj prin prisma acestor contraste, îl aduce foarte aproape de sufletul spectatorului.

Actrița Emöke Boldizsár deschide spectacolul printr-o interacțiune directă cu publicul. Spiritul ei ludic și carisma fără de margini, rup tensiunile și distanțele dintre public și scenă și, prin monologul ei de la început, facilitează această apropiere atât de necesară a spectatorului și a personajelor de pe scenă. Încă din prima secundă, ai această senzație stranie că faci parte din acest univers, că ești real acolo cu personajele, pe scenă, într-o altă dimensiune, în care, pentru câteva ore, ai acces la o viață paralelă, o viață în care fiecare dintre noi suntem niște anti-eroi, o lume care pare atât de departe de ceea ce trăim, dar, cu toate acestea, o lume extrem de familiară și aproape de noi toți.

Regia este una impecabilă, în care regizorul a reușit să aducă la suprafață toate profunzimile textului și să le îmbine cu momente muzicale inedite, cu inserții video și un ecleraj care încoronează o lume zbuciumată, o lume disperată, dar care, din când în când, pe lângă revoltă, nebunie și violență, are și câte un moment de sensibilitate și așezare, câte un moment de *respiro*. Prin alegerile regizorale, Hunor Horváth a reușit să sublinieze această natură dublă a personajului principal, de sfânt și animal, de instinctual și rațional. Fiecare scenă este gândită în așa fel încât să faciliteze apropierea personajului față de spectatori. Fiecare tablou este închegat ca un puzzle care se îmbină perfect, fiecare bucățică de puzzle discută sau dezbate diferite nuanțe și indicii despre natura umană și despre dramele interioare ale personajului principal. Toate aceste bucăți sunt bine prinse între ele, așa încât, la final, ajungi să cânți pe ritmuri triste împreună cu Woyzeck.

Așadar, acestă montare este una extrem de senzorială și explozivă, o montare care trece dincolo de scenă și aduce spectatorul în mijlocul dramei. Nu doar că prezintă o poveste, ci te face să te întrebi dacă nu cumva este chiar povestea ta. Râzi și plângi în același timp, te lași dus de melodiile și coregrafiile din spectacol, revii și îți pui întrebări despre viață, te gândești la propriu tău sens, după care te îngrozești de crima odioasă de pe scenă și revii din nou în interiorul tău și totul are sens, apoi de mâine schimbi ceva... Cam acesta este parcursul, cam aceasta este experiența teatrală pe care o oferă acest spectacol...


Nicolae Gligor

Poveste de iubire pe ritmuri pop

Hedwig and the Angry Inch

Diana Nechit

Chiar și pentru cei care nu sunt fani absoluți ai musicalului, *Hedwig and the Angry Inch* de John Cameron Mitchell, pe muzica și versurile lui Stephen Task, sub direcția lui Răzvan Mazilu pentru Teatrul „Stela Popescu" din București, este o întâlnire artistică vibrantă și emoționantă, plină de sinceritate și nerv scenic. Ca în orice musical care se respectă, este vorba despre muzică, pop, rock, de bună calitate, dar, mai ales, este vorba despre iubire, în toate nuanțele sale și la intensități aproape copleșitoare: de la cea trans la cea gay, de la iubirea pentru muzică la cea pentru band. Dacă la acest mix mai adăugam costume și machiaje de scenă pop glam, antren, dans și talent, avem o combinație de succes, explozivă și plină de culoare. Dar spectacolul lui Mazilu este cu mult mai mult decât un musical reușit: este despre suflet, despre mutilări fizice și emoționale, despre speranță și prietenie, despre răni și cicatrici invizibile. Este povestea de viață, în tonuri auto-ironice, a unui star de muzică, la limita bizareriei, la limita excentricității, dar profund uman, dependent de iubire și de muzică. Personajul nostru, Hedwig, altădată Hansel din Berlinul de Est, a renunțat „la ceva din el", la 5 inch din sine pentru iluzia libertății, pentru a-și trăi „visul american" alături de persoana iubită. De la speranță la deziluzie, drumul e presărat cu multă suferință și renunțări, dar și cu multă carismă. Hedwig „se aruncă" în noua existență cu multă energie și desfășoară întreg arsenalul unui star glamouros: perucă blondă, tocuri înalte, machiaj strident, haine cu ținte și plasă. Devenirea sa artistică, parcursul său muzical sunt mulate pe structura unui one-man show, iar articulațiile sale calchiază o serie de nuanțe și stări: suferință acută, auto-ironie, tăceri pline de sens, registre muzicale variate, alternanțe de ritm și de gesturi, toate deplin asumate de către interpret/performer. Scenografia spectacolului reface un zid al Berlinului pe structura mizerabilistă a unei camere de motel decrepite, cu iz de amoruri ilicite, consumate frugal, un spațiu al întâlnirilor clandestine, dar și al încercărilor muzicale, atașantă prin estetismul kitsch care se regăsește și la nivelul costumelor de scenă. Alternanța acestora, de la pelerinele de mătase, cu strasuri și paiete, la costumele de latex ale lui Hedwig și până la minimalismul cromatic din final, în care personajul ni se dezvăluie cu machiajul scurs pe față, fără perucă și cu o cruce pictată pe frunte, sunt tot atâtea ipostaze ale devenirii personale și artistice ale acestuia, al drumului spre sine pe care personajul îl parcurge. Hedwig nu este singur pe scenă: chitara electrică și bass și fetele de la backing vocals, factotumul Yitzhak (băiatul bun la toate, plin de talent, dar încă nedescoperit) sunt mereu prezenți pe scenă, o/îl secondează permanent, devenind un ecou, o prelungire a prestației sale artistice. Dansul în sincron, zâmbetul profesionist, prezența seducătoare și prevenitoare sunt aluzii la tristețea, la conformismul și neajunsurile celor din industria rock, care, sub măști strălucitoare, trupuri în latex, ascund tristeți și neîmpliniri artistice și umane, profunde, dar și expresia camaraderiei, a susținerii care există într-un band, în ciuda rivalității și a succesului. În zâmbetul și privirea acestor personaje-tampon reverberează toate crizele și suferințele personajului, ochii lor avizi îi cerșesc atenția, îi reflectă bucuriile și tristețile.

Cele două ipostaze artistice ale lui Hedwig (Tudor Cucu-Dumitrescu și Lucian Ionescu) sunt două fațete ale unui destin artistic și uman, asumate la aceeași intensitate: amândouă au un substrat tragi-comic, auto-ironic pe care îl explorează cu sensibilitate și fără ostentație. Asemănătoare cu povestea eroinelor naturaliste din romanele lui Zola, provocator și atașant, acest dublet artistic și uman se situează între doi poli aparent divergenți: Hedwig cea fermecătoare, carismatică; magnetică li obraznică, dar care lasă mereu să răzbată la suprafață fragilitatea, vulnerabilitatea și umanitatea. În spatele atitudinii de vedetă rock se ascunde multă energie, o capacitate enormă de auto-deriziune, de iertare și o capacitate de renaștere uimitoare. Talentul, energia debordantă o/îl fac să îi ierte pe toți, să se ofere total și fără protecție publicului său, artei sale.

Cealaltă ipostază a sa, fără stridențele costumului de scenă, fără perucă și gene false, în care revine la sine printr-un gest aproape ritualic în care își șterge fardul de pe chip, în fața oglinzii din cabină, lăsând trăsăturile masculine să se recompună de sub masca machiajului, sunt o manifestare plină de forță, dar și fragilă, până la rană. Diferențele de accente, de tempo și de tehnică vocală acompaniază aceste treceri de la dramatic la comic, de la stridență la asumare, de la coveruri la creația personală.

Fără a fi, la modul declarativ, un manifest al unei comunități, fără imprecația și virulența unui statement ideologic, politic, *Hedwig and the Angry Inch* e un act de iubire pură, un omagiu adus umanității unor sentimente încă prețioase, încă prezente, cu mult talent și dăruire, dar și cu pudoare și delicatețe. Cumva, toți ne contopim cu numele de scenă *Hedwig*, prin vulnerabilitățile și acea parte ascunsă din fiecare, toți resimțim nevoia de iubire, de artă și de muzică. Toți suntem rock&roll, glam și kitsch, iar acest musical poate fi imnul unei generații întregi!


Ovidiu Matiu

Teatrul ca autoreprezentare

gen. snowflake

Bogdan Contea

Gen. snowflake e un spectacol studențesc care a luat naștere în urma unei rezidențe a studenților de la UBB, coordonați de Bobi Pricop, la Teatrul Marin Sorescu din Craiova, sub regia lui Mihai Gligan. Titlul face aluzie la generația Z, adică generația celor născuți între finele anilor '90 și 2010, o generație despre care se vorbește ca despre una superficială și hipersensibilă, o generație a „bolnavilor închipuiți", degrabă lăcrămoasă și predispusă la auto-victimizare, pe scurt o generație de snowflakes.

Dată fiind această stereotipie, actorii de la UBB vin în fața noastră să ne arate cum se raportează ei la propria generație, punându-și în joc bucăți din viețile lor, iar ceea ce iese este... un spectacol total. Cei nouă actori (5 fete și 4 băieți) pare că au vrut să-și pună în valoare toate atuu-rile și le-a reușit. Spectacolul lor este un colaj de actorie, coregrafie, muzică (cântată de ei înșiși, la chitară, voce, dar și mixată în timp real), video-proiecție și stand-up comedy. Un alt aspect important pentru înțelegerea acestui spectacol e faptul că metoda de la care s-a plecat a fost biografismul. Întreg spectacolul e alcătuit fie din scene în care unul dintre actori e protagonist și își expune trauma biografică, fie din scene în care joacă toți, iar povestea se spune de la sine. Pentru prima situație, vreau să aduc în discuție două astfel de momente: în primul, unul dintre băieți rememorează un moment al copilăriei în care e bătut de către tată. În cheie ludică și cu accente comice, acesta explică care au fost motivele care au determinat comportamentul agresiv al tatălui, care, pe scurt, se rezumă la faptul că băiatul și-a păcălit sora să facă ordine și curățenie, în timp ce el a ieșit la joacă. După ce-și încheie povestirea, păstrându-și zâmbetul pe buze, începe să cânte melodia de început a iconicului desen animat al copilăriei multora dintre noi, Phineas și Ferb. Pe măsură ce cântă, vocea i se subțiază, apoi se oprește din cântat iar în sală se aude doar negativul melodiei. Scena se încheie cu replica: „te-am iertat, tată". Trauma violenței e redată, așadar, nu printr-un discurs critic față de comportamentul tatălui – scena bătăii e povestită de actor cu aerul spunerii unui banc – ci prin redarea unei profunde sensibilități atunci când e rememorată melodia respectivă care este, pentru mulți dintre noi, un imn al copilăriei.

A doua scenă pe care vreau să o reamintesc este cea în care o fată poartă un tandru dialog cu mama sa, care e reprezentată prin intermediul unui video-proiector, semn că ea murise încă din timpul copilăriei fetei. Aceste scene, dintre care de dragul ideii de a fi succint, am amintit doar două, relevă traumele individuale, adesea nespuse, dar atât de comune în rândurile acestei generații.

Scenele individuale se întrepătrund cu scenele de grup, care au alt mecanism de construcție. Aici, protagonistul e situat în centrul scenei, iar celelalte personaje reprezintă gândurile și anxietățile sale. Într-una dintre acestea, o fată mănâncă cu mâinile goale un tort, iar cei din jurul ei îi adresează cuvinte jignitoare cu privire la aspectul fizic și la obiceiurile ei alimentare. Vocile lor se pot traduce ca gânduri traumatizante, ce îi induc fetei așa-zisa culpă a gestului ei. O altă scenă, cel puțin la fel de intensă, este cea a pregătirii pentru o petrecere. În timp ce o fată își alege ținuta pentru o petrecere amicul/fratele ei îi oferă o serie de motive pentru care mersul la petrecere ar fi o idee proastă. „Ce vrei? Să stai toată noaptea într-un colț pe telefon? Tu nu știi să socializezi cu oamenii ăștia."; „Ție nu-ți place muzica generației tale"; „Oamenii merg la petreceri ca să facă sex, dar cu noi nu vrea nimeni să facă asta", sunt câteva dintre lucrurile pe care acesta i le spune. Odată ajunsă acolo, în mintea ei, fetele o atacă cu agresivitate. Desigur, spectacolul alege să reprezinte anxietățile interioare ale personajului, iar scena se încheie cu dezamorsarea tensiunii din mintea fetei, prin faptul că ea chiar merge la petrecere, iar oamenii se comportă normal, fără agresivitate. Însă, faptul nu anulează cu nimic din emoția momentului, aș spune chiar că o amplifică, asta pentru că focusul spectacolului e pe interioritatea umană. Anxietatea pe care personajul o are nu se naște din senin, ci vine dintr-o serie de resorturi individuale, date de standardele sociale, traduse adesea prin relația dintre ceea ce „ar trebui" să fii și nu ești. Un aspect ilustrativ al construcției acestor două scene este și faptul că protagonistele acestora nu au nicio replică, nu scot nici măcar un sunet. Li se citește, însă, pe față, presiunea anxietății, iar tăcerea reprezintă acumularea tuturor traumelor care nu pot fi, astfel, vociferate.

Dacă până în punctul acesta am înțeles că aveam de-a face cu un spectacol foarte bun, făcut cu dăruire și cu mult curaj – până la urmă actorii și-au pus în el bucăți sensibile din viețile lor și și-au jucat rolurile folosindu-se de toate abilitățile lor actoricești și extra-actoricești – finalul e de-a dreptul copleșitor. În penultima scenă, când îi vine rândul momentului ultimului actor, acesta aprinde luminile din sală și iese din personaj. Din senin, începe să explice părți din spectacol, să ne confirme biografismul din spatele lui și să glumească. Apoi își sună tatăl cu care vorbește deosebit de agresiv, dar apoi ne lămurește că apelul fusese doar o înregistrare. Într-un moment al monologului său ecranul unde sunt afișate traducerile se oprește semn că actorul începe să improvizeze. Acesta merge atât de departe, încât intră în dialog cu un spectator. Tehnica prin care actorii rup cel de-al patrulea perete dintre ei și spectatori nu e sugerată, ci e enunțată cu subiect și predicat chiar de către actor. Monologul său, acum improvizat, se tot lungește, în ciuda faptului că pare, mereu, că se va încheia, ceea ce produce o senzație de disconfort. Însă, disconfortul era efectul scontat, acel sentiment aproape dureros pe care îl ai deoarece înțelegi că nu privești realitatea, ci o reprezentare a ei, construită prin suprapunerea aspectelor dureroase ale realităților actorilor. Ultima scenă reprezintă un dans colectiv, un hazard ce sugerează, acum că spectacolul se încheie, refularea angoaselor individuale.

gen. snowflake e un spectacol ce atrage atenția asupra condițiilor cât se poate de reale, ale sensibilității acestei generații. O generație adesea privită cu aroganță, din cauză că pare că a lăsat cartea în favoarea digitalului, din cauză că se plânge, deși „s-a născut în puf" și n-a trăit comunismul, dar și din te miri ce alte cauze mai pot fi născocite... Iar dacă acesta este mesajul, unul cât se poate de ușor de înțeles, punerea sa în lumină – prin jocul actoricesc ca autoreprezentare, prin logica regizorală și ingeniozitatea scenografică în relație cu atitudinea și curajul din spatele textului – îl face sa fie un spectacol demn de cele mai profunde aprecieri.


Mihail Nistor

FITS prieteni!

E o invitație la prietenie!
E cool, e FITS!
Pentru oameni deschiși la nou,
indiferent de vârstă.





ALPHA BANK

30 ANI
ÎN ROMÂNIA



AQUA
CARPATICA

FLAVOURS





ADUCE UN STROP DE SAVOARE LA







Istoria trebuie repovestită pentru a nu fi uitată

Carpații ca niște pete pe pielea mea

Ionica Pașcanu

Ne place să considerăm istoria o știință, chiar dacă umanistă, să credem că „învățam din trecut" și că e important să nu mai repetăm ce a fost greșit. Din păcate, realitatea demonstrează, cu răceala și impersonalitatea științelor exacte, că trecutul se repetă. Sau, de ce nu, că istoria rămâne o vitrină dintr-un muzeu pe care-l vizităm conștiincioși, curioși, disponibili intelectual și afectiv, dar neîncrezători că exponatele se regăsesc și în lumea reală.

Carpații ca niște pete pe pielea mea, textul lui Thomas Perle și transpus pe scenă de Mira Stadler, este un spectacol care descompune cu precizie chirurgicală straturile xenofobiei, prejudecăților, spaimelor pe care le întâmpină cel obligat, dintr-un motiv mai puțin important, să-și părăsească propria țară. Este o temă acută, sensibilă ca o rană deschisă, pentru poporul român care nu a ajuns încă să respecte întru totul ospitalitatea cu care ne place să ne mândrim. Dar poate că adevărul este mult mai nuanțat...

Spectacolul (căruia i s-a decernat un important premiu în 2019, Retzhof Drama, așa cum aflăm din caietul program) are un prolog și un epilog ce-l transpun într-o dimensiune simbolică, atenuând din realismul evenimentelor prezentate și care aparțin unui trecut mai mult sau mai puțin recent. Astfel, două actrițe îmbrăcate în alb și purtând niște ochelari negri supradimensionați, susțin un dialog din care înțelegem c-ar putea reprezenta munții Carpați, sau oricare alții. Replicile sunt încărcate de neliniște și supărare, profunde și îndreptățite: oamenii taie abuziv copacii și maculează, poluează, frumusețea naturii. Poate că albul costumelor din debut reprezintă zăpada ce acoperă crestele, iar vestimentația din final, care îmbină albul și negrul, ar arăta că nu ne mai putem bucura de ea ca altădată. Și celebrul vers al lui François Villon, „Unde sunt zăpezile de altădată?", se actualizează, capătă concretețe, ajutându-ne să înțelegem că timpul și spațiul nu sunt chiar atât de distincte, că nostalgia după un tărâm și o epocă inițiatice sunt permanente în mentalitatea colectivă.

Trei tinere și talentate actrițe rememorează, prin scene succesive, marcate de schimbarea unor imagini proiectate cu ajutorul unui dispozitiv mânuit de ele, un periplu prin istoria recentă, sau mai puțin recentă, din moment ce ajung și la anul 1770, când germanii au fost trimiși să colonizeze Ardealul, parte a Imperiului Austro-Ungar. Totul este văzut, filtrat, prin ochii unei familii formată din trei generații. Istoria subiectivă, individuală, este întotdeauna mai tragică decât cea obiectivă, ce reține insensibil doar ani și evenimente. Pe care, probabil, nici nu le surprinde cu acuratețe, deoarece acceptăm cu toții că „istoria se scrie de învingători."

Spectacolul prezintă, într-un zig-zag temporal permanent, indicând pe peretele din fundal cifra anului la care fac referire acțiunile, felul în care familia personajului-narator a trăit schimbările aduse de tăvălugul istoriei. Germanii au venit în acel îndepărtat secol și au iubit aceste locuri, prețuind frumusețea Dunării și măreția Carpaților. Suntem purtați între o analepsă și o prolepsă permanentă, între un trecut și un prezent, trăite cu aceeași intensitate, așa cum aminteam, dar focalizarea va fi, în mod previzibil, asupra anului 1989 și a deceniului următor. Și intrăm, atât cât putem și ni se permite, în intimitatea celor care nu se simt nicăieri „acasă", din moment ce este necesară cel puțin o generație pentru a asimila valorile și specificul unui loc, iar nostalgia după tradițiile și farmecul țării natale te bântuie, așa cum demonstrează tânăra pe care familia o transpune într-o Germanie care nu (mai) este a ei. Ea înțelege că va purta, invariabil, pe piele, ca niște pete, amintirea Carpaților. Iar adevărul și mai dureros este că, întorși în spațiul după care au tânjit o viață întreagă, ca după o Arcadie a perfecțiunii, oamenii realizează că nu-i mai aparțin, că au împrumutat prea mult, din dorința și din nevoia de a se adapta, din mentalitatea celuilalt spațiu. Această realitate dramatică, prezentată în spectacol din perspectiva germanilor, este, de fapt, a tuturor emigranților. Iar poporul român este, poate, printre cele mai atinse de această traumă a dualității. Actrițele subliniază, foarte convingător ca joc actoricesc, adevăruri incomode: ura față de localnici, bunica susținea că se va căsători cu oricine, dar nu cu un român sau valah – dar va sfârși făcând acest lucru, ceea ce arată că iubirea nu cunoaște limite și prejudecăți – că limba este un mijloc de opresiune, de ștergere a identității – Erika va deveni, abuziv, Ildiko, pentru ca apoi să nu se mai poată întoarce la vechea realitate – dar și de identificare, din moment ce bunica vorbește cu accent dialectal, „așa cum a apucat", iar nepoata o corectează, transpunând în limba literară, ceea ce arată că educația rămâne un element al uniformizării, fie că ne place sau nu. Toate frământările unei vieți pline de urcușuri și coborâșuri au același final ineluctabil și sistăm la un moment deosebit de dramatic atunci când nepoata aduce cenușa bunicii și o împrăștie în locul pe care l-a considerat acasă. Spectacolul păstrează dreapta măsură emoțională, echidistanța, transformându-se într-un documentar de care avem mereu nevoie pentru a înțelege (sau mai mult, a ști) că întreaga lume este casa noastră, că diferențele sunt necesare, dar nu definitorii, că judecata critică sau chiar ura față de aproapele tău este ura față de tine însuți.



Nicolae Gligor

(Pre)judecăți larg deschise

(cât se poate de) goală pușcă

Anca Șugar

De ce societatea sexualizează un corp? De ce pretindem că suntem o lume modernă, când, pe această planetă, multe femei sunt privite ca mașinării de făcut copii la comandă? Spectacolul *(cât se poate de) goală pușcă* de Larisa Faber ne face să ne punem multe întrebări și ne arată o luptă între propria dorință de libertate și presiunea socială de a fi mamă, o luptă a unei femei care se confruntă cu dificultatea de a face avort. Pe lângă faptul că spectacolul este un semnal de alarmă pentru cei ce cred că a fi femeie înseamnă a intra într-un anumit tipar de a te comporta ca o mare majoritate, acest spectacol a câștigat premiul pentru cel mai bun spectacol la „Luxembourg Theatre Awards 2023".

Drumul către succes este pavat cu încercări asemănătoare cu greutățile care izbesc spectatorul, în primele clipe, când o femeie goală pușcă, în vârstă de 30 de ani, se află la ginecolog pentru a-și face testul Papanicolau, test utilizat pentru depistarea unor infecții. Se observă că pacienta nu e bolnavă în sens fizic, dar este infectată de frica de prejudecăți induse de societate. Femeia este conștientă de faptul că a fi gol înseamnă a fi vulnerabil, iar în astfel de momente o cheamă pe mama ei pentru a se simți în siguranță și zice: „Mamă? Mamă? Mama spunea că o să se uite la părțile tale intime cel puțin douăzeci de minute." După această mică ezitare apare un curaj care este în contrast cu teama inițială. Astfel, actrița iese din personaj și are loc o distanțare brechtiană în momentul în care femeia anunță că spectacolul va dura cincizeci de minute. De la această primă picătură de a îndrăzni, începe lupta ei cu propria persoană, o bătălie care poate fi numită: a fi sau a nu fi mamă. Astfel, ea nu își dorește copii, dar alege să renunțe la o parte din ce vrea ea de la viață, fiind presată de gândul că își va pierde familia. În acest timp în care femeia e măcinată de frica de a rămâne singură, ceasul ei biologic pornește, dar nu oricum: ticăitul ceasului biologic este realizat sonor de către ginecolog care scoate sunete închizând și deschizând un forceps chirurgical. Apoi, își dă seama că oamenii își vor găsi mereu scuze pentru lașitate când rememorează cum iubitul ei afirma: „Nu pot să fiu tată. Eu însumi nu sunt decât pe jumătate copt. [...] Am resentimente față de mine cum am față de alții. Furia asta nu va dispărea." Femeia are multiple lupte cu sine, cu amintirea familiei destrămate și cu sentimentele care o fac să sune la linia de ajutor pentru sinucigași. Totuși, până la urmă, alege să facă un avort atunci când rămâne însărcinată. Această decizie este un semn al alegerii libertății, este un protest la adresa societății patriarhale care consideră că singurul rol social și biologic al femeii este acela de a fi mamă.

Cântecul de la finalul spectacolului vine să exprime morala poveștii de a fi a femeii care este obligată să aleagă între a fi singură, dar liberă și a fi împreună cu cineva, dar captivă în teama de a fi judecată. Versurile cântecului vorbesc despre cum ea nu sărbătorește o zi a copilului, deoarece nu are unul. Tot aici, sunt pomenite diverse tipuri de ouă făcute omletă, poșate sau fierte. Această referință la ouă se poate interpreta ca o amintire a renunțării la celula-ou din care trebuia să apară copilul. Totuși, deși versurile sunt triste în aparență, ritmul melodiei este unul vesel, lucru care arată că, după orice moarte, după orice renunțare, începe o nouă viață. Relevant este faptul că, în timpul acestui cântec, femeia poartă un fular similar cu o adunătură de intestine în jurul gâtului și o căciulă în formă de creier pe cap. Vestimentația poate sugera că până și în momentele în care suntem sugrumați de societate, ne putem găsi forța necesară pentru a gândi liber.

În final, *(cât se poate de) goală pușcă* este un îndemn la a nu ne lăsa programați de o lume care ne cataloghează drept defecți atunci când nu suntem ca majoritatea. Acest spectacol ne face să ne gândim la Sartre care credea că „Infernul sunt ceilalți." Totuși, din fericire, ne putem elibera de iadul societății printr-o percepție aparent simplă: „fă rai din ce ai!".



Jeannine Unsen

Fado se ascultă cu ochii închiși

Fado cu Francisco Moreira

Ioana Ioniță



Mihail Nistor

Pereții Bisericii Romano-Catolice „Sfânta Treime" din Piața Mare au vibrat timp de o oră pe ritmuri de fado. Francisco Moreira, alături de cei patru instrumentiști, în fața altarului luminat difuz, a dăruit publicului o fărâmă de simțire portugheză. Imaginea aceasta picturală s-a contopit cu fundalul sonor sublim, creând impresia de serafic. Nostalgia din voce, jocul dintre interpreți, emoția sinceră și discursul cald al cântărețului au anulat barierele lingvistice, permițând muzicii să devină liant, să ne unească dincolo de culturi, de grai, de istorie.

Fado înseamnă trăire. Acest gen muzical originar din Portugalia pune în versuri tristețea omului sărac, dorul, melancolia, iubirea neîmplinită, dragostea pentru mare. Fado s-a născut acum aproape 200 de ani, în Lisabona și se cântă în două stiluri: *lisboeta* și *coimbra*. După cum afirmă Moreira, pentru el, fado nu presupune exclusiv un sentiment apăsător de tristețe, ci trece dincolo de el. Deși acest gen muzical este prin excelență dominat de nostalgie și de întristare, interpretul simte cântecul fără a-și pune bariere; el își cântă durerea, dar nu ezită să dedice versuri iubirii sau fericirii simple. Între piese, vorbește publicului despre *saudade*, un cuvânt aproape imposibil de tradus, pentru că presupune mai degrabă emoție pură, dor, mâhnire, fără să aibă nevoie neapărat de explicații clare, bine delimitate, sau de definiții; starea aceasta se simte, nu se spune. *Saudade* este specific cântărețului de muzică fado, care încearcă să exprime prin muzică ceea ce cuvintele nu mai pot cuprinde.

Naosul bisericii, cu balcoane aurite, cu vitralii colorate și picturi în culori pastel, a devenit, până la sfârșitul concertului, un spațiu al comuniunii între oameni, creat sub tutela armonioasei muzici fado. Sunetul vocii suave a cântărețului, bătaia și foșnetul periilor pe tobe, acordurile chitarei portugheze și ale chitarei clasice s-au propagat în întreaga încăpere în care ecoul devenea parte integrantă din cântec. Pe lângă sensibilitate și armonie, Francisco Moreira are în glas o gravitate cutremurătoare, are putere și vigoare. El cântă despre dragoste, despre cum se simte în prezența persoanei iubite, despre orașul natal, Porto, pe care l-a părăsit îndurerat cu un an în urmă pentru a se muta în Lisabona. Unele dintre piesele care răsună în Biserica Iezuiților din Sibiu fac parte din ultimul album scos de Moreira, mai precis, *Lugar*. Îi închină o melodie și frumoasei Lisabona, de care îl leagă muzica fado și pe care o admiră și o iubește cu delicatețe. Instrumentele îi urmează întocmai inflexiunile vocii, preluându-i intensitatea sau finețea. Întreg concertul se transformă într-un joc în care cântărețul și instrumentiștii se provoacă reciproc, se ascultă, se înțeleg și creează armonie. Fado este un gen de muzică ce permite greșeli și lasă loc de improvizație. Este o muzică vie, lipsită de artificialitate.

Dincolo de spectacolul muzical propriu-zis, Moreira cucerește publicul prin simpla lui prezență. Între melodii, el discută despre țara natală, despre propria carieră, despre cum simte și cum reinterpretează muzica fado pentru a și-o apropia de suflet. Spectatorii sunt invitați să se alăture, să cânte și să aplaude pe ritm. Interpretul roagă publicul să cânte un vers în portugheză și să se bucure împreună de concert, fiindcă muzica unește, indiferent de limbă.

Francisco Moreira se dedică de 15 ani muzicii fado; el simte, se bucură și suferă prin aceasta. Melodiile lui dăinuie în timp pentru că le trăiește cu toată ființa și transmite o emoție autentică. Fado se cântă cu sufletul și se ascultă cu ochii închiși.

Octavian Saiu și întâlniri revelatorii dintre oameni şi cuvinte

În dialog, despre dialog: două decenii de singurătăţi însoţite

Ionica Pașcanu



Arta dialogului este concomitent subiectul unor cercetări minuţioase şi al interogaţiei constante a lumii, în numele dorinţei de a ne (re)cunoaşte. Octavian Saiu, profesor şi cercetător în domeniul teatrului şi al artelor spectacolului, autor a numeroase volume valoroase, dovedeşte că şansa la o lume mai bună rămâne o certitudine cât timp putem împărtăşi idei. Dialogul este mai mult decât un proces de natură filologică din moment ce în spatele cuvintelor stă adevărul; întotdeauna strălucitor datorită celui care are talentul, perseverenţa şi graţia necesare revelării lui.

Ştim că un artist de teatru este mai liber în exprimarea bogăţiei ideilor şi emoţiilor care îl învăluie atunci când creează forme de expresie spectaculară. Nu cuvintele sunt arta sa. În cadrul dialogurilor culturale destinate unui public festivalier, aşa cum întâlnim la Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu (FITS), Octavian Saiu deschide nenumărate teme de reflecţie şi construieşte conexiuni spre viitorul artistic şi uman al fiecăruia dintre participanţi. Este mai mult decât un moderator. Înlesneşte o comuniune. Şi moderatorul devine „interlocutorul" şi apoi „prietenul", iar aceasta este, invariabil, o artă.
După secolul XX, care declarase autoritar „moartea autorului", există un reviriment al nevoii de a afla cine este omul din spatele unei creaţii. Se observă o creştere a interesului pentru biografie şi document nemediat, aşa cum sunt jurnalul, memoriile, sau dialogurile, fie ele instantanee, informale, sau portrete culturale elaborate.
În acest context, conferinţele şi dialogurile cu personalităţile pe care le admirăm se înscriu într-o nevoie spirituală a lumii. O oră, resimţită ca un minut, în preajma artiştilor preferaţi e un cadou de preţ pe care Octavian Saiu ni-l face an de an la FITS. Bucuria cu care creează punţi umane, sufleteşti este una dintre dimensiunile operei sale. Lista impresionantă a personalităţilor pe care le-am descoperit în întâlnirile moderate cu generozitate de Octavian Saiu reuneşte nume precum: Akram Khan, Mariana Mihuţ, Victor Rebengiuc, Ohan Naharin, Declan Donnellan, Nick Ormerod, Sasha Waltz, Hideki Noda, Thomas Ostermeier, Jin Xing, Robert Lepage, John Malkovich, Jan Fabre, Mihail Baryshnikov, Tim Robbins, Emil Hurezeanu, Po-Cheng Tsai, Gigi Căciuleanu, Gilda Lazăr, Rudolf Graf, Neil LaBute, Jochen Sandig, Anne Teresa de Keersmaeker şi mulţi, mulţi alţii.

Fiecare interlocutor s-a destăinuit, amintind despre începuturile carierei, despre principalele şi inerentele obstacole întâmpinate, despre procesul creaţiei, dezvăluind drumul către autenticitatea artei sale. Am reuşit astfel să-i înţelegem mai bine, să ne bucurăm mai profund, să ne deschidem inimile pentru a primi frumuseţea. Prin dialog, Octavian Saiu ne aduce mai aproape de noi înşine, de ceilalţi şi, în primul rând, de artişti şi misterul artei lor. Prin forţa talentului său, întâlnirile dintre oameni şi cuvinte devin revelaţii ale artei şi ale existenţei umane.

Când muzica vindecă

Curannera

Alexander Hartmann


Robert Barlea

O explozie de căldură și emoție: aceasta este experiența audiției cântecelor interpretate în Biserica Evanghelică Sfântul Ioan de trupa Yaràkä. Aflați în turneu din aprilie 2023, artiștii își promovează ultimul album, Curannera, Curannéra în dialectul din Tarantino, de unde sunt originari membrii formației. Albumul cuprinde o colecție de piese inspirate de relația omului cu natura, cu leacurile și ritualurile de vindecare practicate de oamenii din popor, în acest caz de curannera, o femeie care lecuiește bolile fizice și tarele spirituale, muza trupei.
Spectacolul debutează în sunete de tamburină și tobe, pe care se înstăpânesc acordurile sfâșietoare cântate de Virginia Pavone, continuate apoi de polifonia celor trei voci ale membrilor trupei, însoțită de vibrațiile elementelor de percuție.
O incantație lungă, izvorâtă din durere, un sunet profund, reverberat din adâncul corpului cântăreței, care ține tempoul, pe care Gianni Sciambarutto și Simone Carrino adaugă niște ritmuri dezlănțuite. La finele cântecului A Sand'Ànne, o rugă pentru protejarea femeilor care nasc, liniștea e spartă de aplauzele frenetice ale publicului.

Sunetului prevestitor de tunet i se alătură acordurile profunde și mistice ale unui instrument a cărui formă amintește de un arc: este berimbaul, originar din Brazilia. Sunetul îndepărtat al unui clopot se contopește cu acordurile berimbau-ului, cărora li se adaugă și ritmurile mixte, baroce și săltărețe, ale elementelor de percuție. Partitura solistei se transformă în incantații lungi, cavernoase, iar ritmul percuției devine îndrăcit, parcă pentru a exorciza toți demonii. Mixul percuției cu sunetele berimbau-ului și polifonia pe diferite voci trezește stări contradictorii: emoție și o stare de comuniune cu artiștii de pe scenă. Este o invocație adresată Sfântului Ioan pentru protecția câmpurilor cultivate și a recoltelor viitoare, tradițional realizate de către săteni în cea mai lungă zi de vară, transpusă artistic de către artiștii trupei Yaràkä în melodia intitulată Maletímbe.
Când muzica se oprește, după aplauzele binemeritate, membrii formației se prezintă și își prezintă albumul, subliniind că melodiile s-au născut din sublimarea ritualurilor, la confluența dintre sacru și profan. Inspirația pentru melodii a venit din tradițiile din Tarantino și din ritualurile și obiceiurile din alte părți ale Italiei, precum și din alte țări ale lumii, inclusiv din România, ca în melodia Chiuviti, care va încheia concertul.
Dintre celelalte cântece de pe albumul Curannera, se remarcă cel intitulat Canto all'alie, cules de către membrii trupei dintre variantele populare care circulă în mai multe orașe din provincia Taranto. Acesta debutează cu un solo de voce al lui Simone Carrino, care se aseamănă cu o doină autohtonă, apoi balalaica la care cântă Gianni Sciambarutto își adaugă acordurile de inspirație orientală. Ritmul este înteţit de percuţie, sentimentele de revoltă izbucnesc în vibrațiile tamburinei, balalaica o completează, melodia ritmată invită la dans, iar publicul, deși așezat, se mișcă pe ritmul muzicii. Excelentul recital la tamburină al lui Simone Carrino dă dovada virtuozității care permite artistului să-și comunice cele mai intime gânduri și stări, luând publicul ca partener în această incursiune intimă.

După acordurile foarte alerte ale melodiilor anterioare, piesa Fronni d'Alia debutează cu ritmuri lente, care se întețesc pe parcurs. La invitația Virginiei Pavone, publicul participă activ, ținând cadența prin bătăi din palme, pe măsură ce melodia continuă săltăreț, transpunând artistic tensiunea expectativei eliberării dintr-o căsnicie impusă, neconsumată, grație rugii către Santa Maria Rita.

Tuppe Tuppe (Laude drammatica), un cântec inspirat de rânduielile religioase din Săptămâna Patimilor, se deschide cu o jelanie, în ritm lent, solemn, care reverberează direct în inimile celor prezenți în cadrul sacru al bisericii. Crucifixul din spatele cântăreței evocă ruga Fecioarei Maria. La finele melodiei, se lasă un moment lung de tăcere ca o reculegere, urmat de aplauze.
Într-o piesă închinată sacrificiului lui Isus, solourile lui Simone Carrino și ale Virginiei Pavone se succed armonic, alăturarea notelor de la capetele gamei creând efectul unei curgeri, al unei frângeri urmate de zbor, la fel cum, după disperare, vine speranța. Pe ritmuri similare, axându-se pe polifonia vocilor combinate cu percuția, Affàscene debutează cu lovituri ca de gong, care se transformă în sunete de toacă, într-o incantație împotriva vrăjilor care îi prind ca într-un blestem pe cei „fascinați", magia fiind modalitatea de a exorciza demonii și de a anula vraja.

Filonul comun al ritualurilor legate de relația omului cu natura ajută la crearea limbajului universal pe care formația Yaràkä îl explorează în piesele sale, extrăgând din tradițiile locale motive și armonii combinate cu ritmuri moderne. În Draunara, melodie inspirată de ritualul sicilian străvechi „Cura di Dragu" împotriva trombelor de apă și tornadelor marine, cele trei partituri ale membrilor formației excelent coordonate explodează într-un cântec puternic ca natura când se dezlănțuie. În încheiere, Chiuviti îmbină riturile siciliene pentru prevenirea secetei cu cele românești în care, prin dans și cântec, este invocată Paparuda, refrenul melodiei păstrând nealterate cuvintele în limba română.

Un spectacol de muzică se simte cu trupul și cu inima înainte de toate, pentru că, oricât de meșteșugite și de potrivite ar fi cuvintele care se încumetă să-l descrie, nu vor putea niciodată să cuprindă energiile care se transmit nemijlocit de la cântăreți și instrumente către public, care, la rândul său, își proiectează emoția asupra performerilor. În locul de întâlnire a sacrului cu profanul, în lumina filtrată de vitraliile viu colorate, energia muzicii bogate în semnificații a inundat spațiul cu vibrații care generează comuniune, emoție și o stare de bine, acționând ca un balsam care vindecă și revitalizează.

Scene zgomotoase din viața la țară

Unchiul Vanea

Laura Frîncu



Dragoș Dumitru

O inedită adaptare recentă a piesei cehoviene *Unchiul Vanea*, realizată de regizorul Dumitru Acriș, care a primit anul acesta premiul UNITEM pentru cel mai bun spectacol și cea mai bună regie, surprinde prin modul în care reînvie profunzimea emoțională, complexitatea, drama personajelor; aduce în prim-plan subtilitatea și esența textului original, dar oferă în același timp o nouă perspectivă contemporană asupra temelor și tensiunilor cehoviene, în care inserează aluzii fine la contextul social, politic, cultural actual.

Viziunea regizorală corespunde timpului prezent, spectatorul este la mai bine de un secol distanță de momentul (1899) în care Konstantin Stanislavski monta pentru prima dată piesa la Teatrul de Artă din Moscova și juca rolul lui Astrov. Spectatorul nu se mai poate situa în aceeași cameră, la aceeași masă cu personajele cehoviene, iar actorul nu se mai poate identifica total cu acestea. Spațiul scenic nu mai aparține doar artei teatrale, ci este completat de mediul filmic, prin proiecții video care redau imagini din viața la țară sau scene intime.

Regizorul introduce totodată în spectacol un element disruptiv, o aluzie clară la contextul politic actual. Deloc întâmplător, personajul lui Aleksandr Vladimirovici Serebriakov, cel care tulbură viață tihnită de la țară, cel care dorește să înstrăineze moșia, cel care poate afecta iremediabil viețile altora, vorbește în limba rusă.

Tăcerile cehoviene pline de semnificație, reflectând adesea stările interioare, complexitatea psihologică, conflictele nerezolvate, tensiunile nespuse, care au devenit un limbaj de sine stătător, expresia artistică ce permite publicului să simtă și să interpreteze trăirile intense, profunde și gândurile personajelor dincolo de ceea ce este spus, toate lipsesc din spectacolul lui Dumitru Acriș! Acestea sunt înlocuite de apăsarea dialogurilor sau de repetarea accentuată, uneori obsesivă, a numelui: auzim rostindu-se Mikhail Lvovici, Sonia și Ivan Petrovici de nenumărate ori, în variate moduri. Disperarea și furia nu mai sunt exprimate prin tăceri copleșitoare, ci capătă sonoritatea și dinamismul pașilor apăsați, ritmicitatea tocurilor umple spațiul scenic, iar actorii funcționează ca o orchestră. Iar zbuciumul lăuntric sfârșește uneori în momente inedite, actorul interpretează o melodie sau recită versuri (eminesciene) sau într-o scenă actuală, într-un club zgomotos, cu lumini intermitente.

Spre deosebire de alte piese cehoviene, în *Unchiul Vanea* nu moare niciun personaj. Aceasta absență a morții fizice nu înseamnă, însă, că nu există pierdere sau suferință, iar spectacolul reflectă cu multă măiestrie sentimentul de moarte spirituală și emoțională, personajele trăind o deziluzie continuă. Metafora vizuală folosită de Dumitru Acriș este cât se poate de directă, căci scena de final îi surprinde pe Sonia și Ivan Petrovici într-un joc, până când sunetele nu se mai aud, corpul rămâne întins pe masă, iar jocul vieții încetează.

Spectacolul lui Dumitru Acriș explorează complexitatea existenței umane, relațiile interpersonale, fragilitatea speranțelor și visurilor, aduce la viață marile teme cehoviene și se remarcă prin modul plastic cu care le plasează într-un context actual, contemporan.



ALEEA CELEBRITĂȚILOR
2024



Anne Teresa De Keersmaeker

Anne Teresa De Keersmaeker (n. 1960) a studiat dansul la Mudra School din Bruxelles și Tisch School of the Arts din New York, semnând în 1980 prima sa lucrare coregrafică. Doi ani mai târziu a avut loc premiera filmului Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich. De Keersmaeker a înființat compania de dans Rosas la Bruxelles în 1983, în timp ce crea lucrarea Rosas danst Rosas. Odată cu aceste spectacole inovatoare, coregrafia ei s-a bazat pe o explorare riguroasă și prolifică a relației dintre dans și muzică. A creat împreună cu Rosas o gamă largă de lucrări care implică structurile muzicale și partiturile mai multor perioade, de la muzică veche la idiomuri contemporane și populare. Practica ei coregrafică atrage, de asemenea, principii formale din geometrie, modele numerice, lumea naturală și structuri sociale pentru a oferi o perspectivă unică asupra articulației corpului în spațiu și timp. În 1995, Anne Teresa De Keersmaeker a înființat școala P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios / Studiouri de cercetare și formare în artele spectacolului) din Bruxelles în asociere cu De Munt/La Monnaie.



Isabelle Adjani

Isabelle Adjani este, fără îndoială, un nume care s-a impus în cinemaul internațional, în rândul celor mai bune actrițe din toate timpurile. Familiarizată cu lumea platourilor de filmare încă de la vârsta de 14 ani (odată cu rolul din filmul Le petit bougnat din 1970), cariera impresionantă a Isabellei Adjani adună roluri în peste 30 de producții cinematografice. A lucrat pentru La Comédie Française timp de doi ani, începând cu vârsta de 17 ani. În cinema, printre rolurile sale emblematice se numără cele din filmele Regina Margot (1994, în regia lui Patrice Chéreau), Camille Claudel (1988, în regia lui Bruno Nuytten) și Posedata (1981, în regia lui Andrzej Zulawski). A fost recompensată cu cinci premii César pentru Cea mai bună actriță, performanță unică în întreaga istorie. De asemenea, Isabelle Adjani este singura actriță care a primit vreodată două Premii Cannes în cadrul aceleiași ediții a prestigiosului festival (pentru rolurile din Posedata și Quartet, în 1981). La aceste performanțe se adaugă două nominalizări la Premiile Oscar. În 2010, este numită Cavaler al Legiunii de onoare.



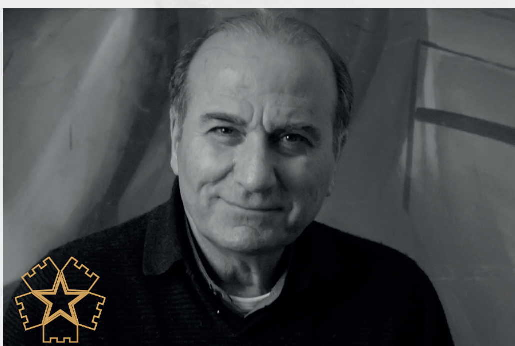
Jon Fosse

Jon Fosse (n. 1959) este unul dintre cei mai prolifici și apreciați autori ai momentului. Și-a început cariera în 1983, odată cu publicarea primului său roman, urmat de numeroase alte romane, volume de povestiri și de versuri, cărți pentru copii și colecții de eseuri. În 1993 scrie prima sa piesă de teatru (Cineva are să vină), iar de atunci a publicat aproximativ treizeci de piese, dintre care cele mai cunoscute ar fi: O zi de vară, Iarna și Eu sunt vântul. Opera sa dramatică a cunoscut un succes internațional uriaș începând cu a doua jumătate a anilor '90, stând la baza unui număr considerabil de spectacole produse în întreaga lume. Textele sale au fost traduse în mai bine de 50 de limbi, ceea ce face ca Jon Fosse să fie considerat unul dintre cei mai jucați dramaturgi contemporani. În ciuda interesului său tot mai mare pentru teatru, a continuat să scrie proză și poezie. Printre romanele sale cele mai notabile se numără Trilogia și Septologia (ale cărei prime două părți au fost publicate și în română, sub titlul de Numele celuilalt). Numeroasele premii literare obținute în întreaga lume au fost încununate de acordarea Premiului Nobel pentru Literatură în 2023.



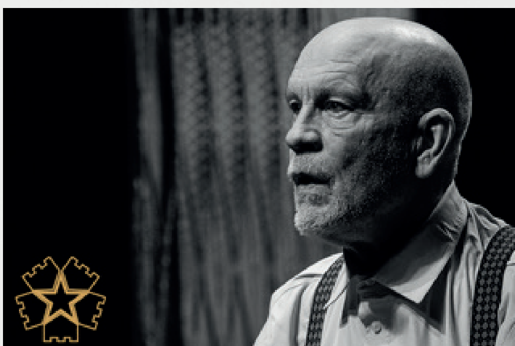
Susanne Kennedy

Susanne Kennedy (n. 1977) se numără printre regizorii europeni cei mai importanți la ora actuală. A studiat teatru în Germania și Franța, iar în 2005 a obținut o diplomă în regie la Amsterdam. Împreună cu artistul vizual Markus Selg creează spații scenice care aduc laolaltă atmosfera jocurilor video și halucinațiile psihedelice. Spectacolele sale sunt o invitație radicală la a lua atitudine în fața problemelor pe care le ridică prezentul, ștergând granița dintre actor și mașinărie. În producțiile sale, actorii poartă măști și vorbesc cu voci preînregistrate, în timp ce, prin utilizarea imaginilor hipnotice, ea pune sub semnul întrebării reprezentarea univocă a realității. Împingând limitele teatrului la un alt nivel, totodată întorcându-se spre rădăcinile arhaice ale ritualului, Susanne Kennedy oferă o viziune cu totul aparte asupra modului în care ne înțelegem pe noi înșine și a motivelor pentru care am fost aruncați în lume.



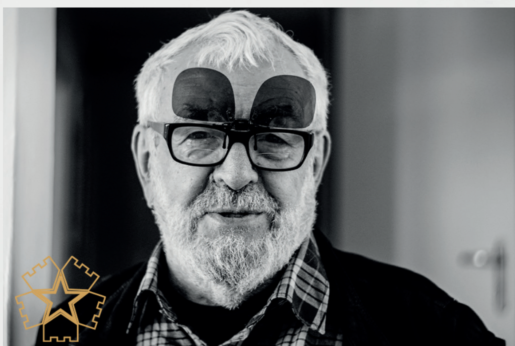
Theodoros Terzopoulos

Theodoros Terzopoulos (n. 1947) este regizor de teatru și președinte al Comitetului Internațional al Jocurilor Olimpice de Teatru. A fost, de asemenea, director artistic al Întâlnirilor Internaționale de Dramă Antică din Delphi, director al Școlii de Teatru a Teatrului de Stat al Greciei de Nord, membru fondator al Institutului Internațional de Teatru Mediteraneean și al Teatrului de Stat al Greciei de Nord. A studiat la Școala de teatru a lui K. Michailidis din Atena și la Ansamblul Berliner sub îndrumarea lui Heiner Muller. În 1985 a fondat în Delphi Teatrul Attis, care are sediul în Atena, unde și-a dezvoltat propria metodă de actorie. În aproape 40 de ani, a prezentat 2200 de spectacole, bazate pe tragedii antice și alte piese de teatru contemporane majore, în cele mai mari teatre și festivaluri din întreaga lume. A câștigat numeroase premii de și este profesor emerit în mai multe academii și universități celebre. Au fost publicate 40 de cărți despre munca sa.



John Malkovich

John Malkovich (n. 1953) a devenit deja un nume de referință în lumea cinemaului internațional, fapt confirmat de numeroasele distincții care i-au încununat cariera. A studiat actoria la William Esper Studio, devenind în 1976, până în 2020, membru al Steppenwolf Theatre Company din Chicago, alături de care a jucat în numeroase spectacole. În 1984 semnează primul său rol într-un lungmetraj – Places in the Heart (regizat de Robert Benton) – care îi aduce o nominalizare la Premiile Oscar pentru Cel mai bun actor în rol secundar. În 1985 și-a făcut debutul pe Broadway, interpretându-l pe Biff din Moartea unui comis voiajor, alături de Dustin Hoffman, acest rol aducându-i un Premiu Emmy. Din acest moment, cariera sa devine din ce în ce mai impresionantă, colaborând cu regizori precum Steven Spielberg, Bernardo Bertolucci, Woody Allen sau Luc Besson. A jucat alături de alte nume de referință ale cinemaului internațional, precum Glenn Close, Uma Thurman, Michelle Pfeiffer, Daniel Day-Lewis, Alain Delon sau Johnny Depp. Întreaga sa activitate a fost răsplătită prin numeroase premii și nominalizări la cele mai importante festivaluri de teatru și film din lume.



David Esrig

David Esrig (n. 1935) s-a afirmat în rândul celor mai importanți regizori români ai ultimii jumătăți de secol XX. A urmat studiile în regie ale Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică din București, unde a obținut titlul de doctor în 1978. A fost director al Studioului de actorie la Teatrul Evreiesc de Stat din București între 1959 și 1961, după care a lucrat la Teatrul de Comedie. După instaurarea regimului ceaușist, a părăsit România în 1973, ca urmare a interzicerii a două dintre producțiile sale. S-a stabilit inițial în Franța, unde a colaborat cu Théâtre national de Chaillot din Paris, după care s-a mutat în Germania. Din 1979 a lucrat la Universitatea de Teatru din München, iar în 1995 a fondat Academia Athanor. De-a lungul carierei sale, David Esrig a fost numit profesor emerit în mai multe academii și universități celebre, primind o serie de premii și distincții, printre care Ordinul Meritul Cultural în grad de Comandor, Categoria D (2021) și Premiul Național al Culturii Române (2003).



VINURILE OFICIALE ALE FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL DE TEATRU SIBIU









OFFICIAL WINES OF THE SIBIU INTERNATIONAL THEATER FESTIVAL

www.crama-oprisor.ro

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

ROMÂNIA



PREȘEDINTELE ROMÂNIEI

Eveniment desfășurat sub Înaltul Patronaj al Președintelui României

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE



TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU
FONDAT ÎN 1788



Primăria Municipiului Sibiu este principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

Partener strategic al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu



MINISTERUL CULTURII

EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL





MINISTERUL EDUCAȚIEI





MINISTERUL AFACERILOR EXTERNE



MINISTERUL ANTREPRENORIATULUI ȘI TURISMULUI





CO-ORGANIZATOR



ACȚIUNE CO-FINANȚATĂ DE





CO-PRODUCĂTORI





PARTENERI STRATEGICI





PARTENERI OFICIALI







PARTENER DE ÎNCREDERE



PARTENER SPECIAL



PARTENER DE TRADIȚIE



PARTENER PENTRU CONFERINȚE SPECIALE ȘI LANSĂRI DE CARTE



PARTENER STRATEGIC



PARTENERI





PARTENER DE MOBILITATE



PARTENER PRINCIPAL



PARTENER AL SEZONULUI DE STRADĂ



PARTENER AL THERME FORUM



APA OFICIALĂ A FESTIVALULUI



PARTENER AL BURSEI DE SPECTACOLE DE LA SIBIU



PARTENERI





PARTENERI PENTRU SĂNĂTATE





VINURILE OFICIALE ALE FESTIVALULUI



PARTENER



PARTENERI



PARTENERI MEDIA



PARTENER DE MONITORIZARE



